

光影漫遊—繪畫創作研究

Radiating of Light and Shadows-The Research of Painting Creations

蔡双梅

Tsai, Shuang-Mei

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

中國傳統繪畫在光影的表現形式上和西方有很大的不同，中國傳統繪畫中的光影是通過筆墨的運用，以陰陽虛實的變化和線條的輕重轉折來表現，是心靈內化之後的感悟，是主觀情感的體驗，用意象光影的表現手法，在黑白對比中展現光影的明暗，並不是沒有光影的存在，只是沒有刻意去強調它，尤其刻意不畫影子，這是中國繪畫特有的審美觀念。在西方，光影卻是非常重要的繪畫元素，表現手法比較接近自然寫實，十九、二十世紀之後，東西方相互交流影響，東方繪畫也開始探索西方繪畫光影的表現形式，產生各式各樣的表現手法，帶來新的發展方向。本論文以光影繪畫表現做為主要探討方向，從中國古代畫論、中西美術史及不同時代畫家的作品中，探討中西繪畫的光影表現形式，希望得到啟發並提升創作能力。

【關鍵字】光、影、漫遊

一、前言

東西繪畫史在區隔上，主要分為較重視寫實風格的西方繪畫，和追求寫意精神，以「傳神寫照」、「氣韻生動」做為最高境界的東方繪畫。西方繪畫主要起源於埃及、希臘，發展主要是靠透視學、色彩學、解剖學及光學原理。光影一直是西洋繪畫的重要元素之一，文藝復興時期技術已非常成熟，印象派之前的古典油畫就已經達到完美巔峰。印象派依據英國科學家牛頓(Newton, 1642-1727) 1666 年所發現的光色理論，走進大自然，追求瞬息萬變的光和色，改變了十九世紀以後整個西方繪畫的風潮。東方繪畫主要以中國繪畫為主，崇尚「天人合一」的觀念，自然物象只是畫家們用來表達自身情感的媒介，可以精細嚴謹如宋朝以前的山水、人物、花鳥畫，可以不求形似，逸筆草草如文人水墨畫，所講求的都是氣韻生動、物我合一，傳情寫意的境界。到了二十世紀，東西方互相影響交流下，西方現代繪畫漸向東方靠攏過來，各種透視法和光影表現都被大幅改變甚至完全拋棄。因而產生各種不同形式的現代繪畫表現，五花八門，令人無所適從。反觀中國繪畫，也開始借鑒西方光影和色彩觀念，想為已經程式化了的傳統繪畫找到新的發展方向，前輩們努力的成果，值得我們去探索，只要有好的，都可以吸收借鑒，學習不是為了模仿，而是從中得到經驗和啟發，不要重複別人走過的路。

西方光影繪畫在印象主義時期就已經達到從所未有的巔峰，中國傳統繪畫雖然不太重視光影表現，卻是用東方人特有的思維，通過陰陽虛實和線條的粗細轉折，表達出獨特的光影藝術。傳統觀念裡，西方是比較客觀寫實，東方是比較主觀寫意的想法，在二十一世紀的今天，已經不完全正確了。若以同樣的西方油畫媒材來創作，我們可能很難去超越它，東方傳統繪畫，水墨表現已發揮到了極致，東西方的藝術各自有難以跨越的山峰，只能有選擇的吸收和借鑒，憑著濃厚的興趣和真感情，用自己熟悉的媒材和繪畫方式來表達心中的意境美。本論文將從傳統繪畫理論中探索東西方繪畫光影的表現形式，以及現代畫家如何在傳統繪畫中

融入光影元素。

二、 東方意象的光影探討

意象：是指人和物象之間互相交流所產生的精神印象，是藝術家對物象去蕪存菁的提煉。東方水墨畫中的意象，是畫家人生經歷、情感與大自然景物交融的產物。水墨畫用筆的皴、擦、染、點；墨的乾、濕、濃、淡；線的抑、揚、頓、挫；就能表現天光日影中鮮明的色彩和體積，呈現永恆不息的天地之道。在傳統繪畫藝術裡，光影並不是真的不重要。雖然很少看到真正把影子或倒影畫出來的作品，也不表示畫家看物象時沒有看到影子的存在，只是他們主觀意象中，重視的是物象的本質，是物象內在永恆的規律，認為影子、倒影都只是物體的假象，是光線照射下的偶然，隨時都可能消失，因此而被刻意忽略掉。畫家們巧妙的運用線條的輕重轉折、墨色深淺濃淡，以留白的方式，展現心中所感覺到的光影明暗，用自己的情感和心理感受去改造所見到的客觀景象。他們認為，表現物象的本質，要比呈現瞬間現象更重要。因此，四時風景、陰晴雨雪、萬里江山都能共聚一圖，這是中國繪畫的傳統藝術，是東方人特有的智慧表現。以下就中國古代畫論、儒釋道思想的影響、二十世紀水墨畫的變革來探討光影的表現形式。

(一) 古代畫論中的光影論述

顧愷之《畫雲台山記》

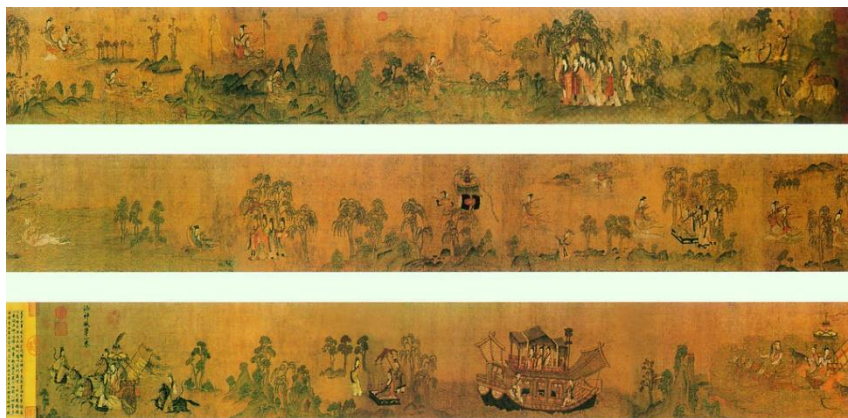
顧愷之(約 345-406 年)，字長康、小名虎頭，是東晉時著名的畫家及畫論的奠基者。現存的畫論有三篇，分別是《論畫》、《魏晉勝流畫贊》、《畫雲台山記》。顧愷之的「傳神論」、「以形寫神」、「遷想妙得」，不僅是人物畫的最高準則，也是後來花鳥、山水等繪畫的重要守則。

東晉是中國山水畫的萌芽時期，技法還沒有完全成熟，顧愷之的《畫雲台山

記》，是筆者目前所能找到最早有關山水、光影的畫論。這是一篇構思如何畫雲台山上所發生的道教人物故事。他開頭就寫到：

山有面則背向有影。可令慶雲西而吐於東方。清天中，凡天及水色盡用空青，
竟素上下以映日西去。¹

中段有「東面丹砂絕嶠及蔭，當使嶠山高驪，孤松植其上.....。」²末段則有「下為礪，物景皆倒。」³從以上記載可以知道顧愷之在畫雲台山時，早已注意到了山體受光與背光的二面，還提到要用丹砂(朱砂)來畫險峻的山峰及陰影，用空青(石青)來染天空和水，「下為礪，物景皆倒。」相應了「竟素上下以映日西去。」。畫論記載了光影、倒影、色彩和顏料的運用，可見中國畫的早期，應該是有光影和色彩的，可惜顧愷之這幅畫作沒有留傳下來。從傳說是顧愷之所作的〈洛神賦圖〉(圖 2-1)中可以看到當時人物山水畫風貌，山水樹石還沒有皴法，也和唐代張彥遠(約 815-875)在《歷代名畫記》中所提「水不容泛，人大於山」⁴的情況相仿，整幅作品中，雖然沒有感受到很強的光感，但是給人一種均勻柔和，似有若無的光存在於物象之中。



(圖 2-1)〈洛神賦圖〉東晉 顧愷之 (傳)北京故宮博物院藏 絹本 27.1×572.8 公分

¹ 顧愷之《畫雲台山記》見潘運告主編《漢魏六朝書畫論》(長沙，湖南美術出版社，1997 年版) 頁 281。

² 同上註 頁 281。

³ 同上註 頁 281。

⁴ 張彥遠《歷代名畫記》見潘運告主編《唐五代畫論》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 170。

王維 《山水論》

王維，字摩詰，唐代著名詩人和畫家，畫論有《山水訣》和《山水論》二篇，因為在王維弟弟王縉所編的《王維集》中沒有記載，也未見唐人講述，是否為後人偽托，現今仍無法考據。因為和五代荊浩《山水賦》文字內容大致相同，平易實用，為歷代畫家所傳授，對中國水墨畫的影響非常深遠。

尤其是開頭第一句的「夫畫道之中，水墨最為上。」⁵，完全左右了宋元以後文人水墨畫的發展。《山水訣》裡面有「山分八面，石有三方」⁶，

點明了山石因受光與背光會產生明暗不同層次的變化，畫山石就必須分出明暗層次，才能表現出主體的體積感。《山水論》也有提到「觀者先看氣象，後辨清濁。」⁷，也就是說觀察山水風景，要先看景象，再分出陰陽向背，中國人講的陰陽向背，就是明暗的分辨。我們也可以從相傳是王維所畫的〈雪溪圖〉（圖 2-2）中，看到作者通過陰陽筆墨的渲染，表現出白雪在陽光下所反射出的光影視覺感受。



（圖 2-2）〈雪溪圖〉唐 王維（傳）台北故宮博物院藏 絹本 36.6x30 cm

⁵ 王維《山水訣》見潘運告主編《唐五代畫論》（長沙，湖南美術出版社 1997 年版）頁 123。

⁶ 同上註 頁 123。

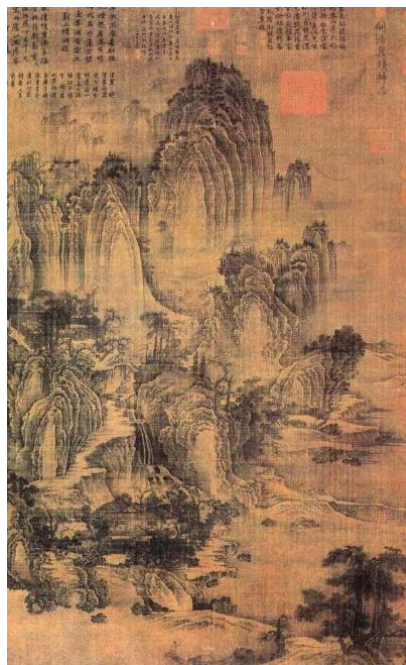
⁷ 同上註 頁 126。

荊浩《筆法記》

荊浩字浩然，唐五代北方山水畫派的開創者。因唐朝末年天下大亂而隱居在太行山的洪谷，常登山寫生畫畫，研究古代的繪畫方法和理論。荊浩最重要的畫論是《筆法記》，畫論中所提出的「圖真」理論，在《筆法記》中有明確指出：

畫者，畫也。度物象而取其真。物之華，取其華，物之實，取其實，不可執華為實。若不執術，苟似可也，圖真不可及也。曰：何以為似，何以為真？叟曰：似者得其形遺其氣，真者氣質俱盛。凡氣傳於華，遺於象，象之死也。⁸

由此可見，荊浩對大自然物象的觀察，是依據真實客觀物象的體認，把握物象內在本質，再真實的用筆墨傳達物象內在生命的真實狀態。在觀察物象的同時，自然也觀察到光影的明暗變化，因此荊浩運用筆墨的粗細深淺變化來表現山石樹木的明暗轉折。我們從荊浩最著名的代表作〈匡廬圖〉(圖 2-3)中可以看到「圖真」的實踐。山石有鉤有皴，還有墨色的深淺渲染，前後山石之間留有一條條白色的反光亮點，表現山石堅硬的質感和光感，樹木層次分明，姿態各異，達到「真」的要求。整幅作品雖然沒有固定的光源，也沒有像西畫那樣的寫實光影呈現，但是，作者將客觀的觀察，主觀的體會用東方意象的表現手法把光帶進畫中，讓整張作品更加氣韻生動。充滿



(圖 2-3) 〈匡廬圖〉五代 荊浩 台北故宮博物院藏 絹本
185.8x106.8 cm

⁸ 荊浩《筆法記》見潘運告主編《唐五代畫論》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 264。

光的感覺。

荊浩的另一個重要概念：

六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。「氣者，心隨筆運，取象不惑。韻者，隱跡立形，備儀不俗。思者，刪撥大要，凝想物形。景者，制度時因，搜妙創真。筆者，雖依法則，運轉變通。不質不形，如飛如動。墨者，高低暈淡，品物淺深，文採自然，似非因筆。⁹

「六要」是告訴我們畫山水畫要達到「圖真」的方法，其中墨法的要求就是要畫出山石物象陰陽向背的效果，物象有了陰陽向背，呈現的不是西洋繪畫那種鮮明的天光日影，而是永恆不息的天地之道，是畫家所看到淡泊虛靜的本質世界。

郭熙 《林泉高致》

郭熙 (約西元 1000~1090 年間)，字淳夫，北宋神宗熙寧元年 (西元 1068 年)，奉召進入皇家畫院，主導畫院長達二十年之久。《林泉高致》是郭熙的論畫著作。由他的兒子郭思整理而成。是繼荊浩《筆法記》之後，又一個影響深遠的繪畫理論著作。北宋是中國山水畫發展史上的第一個高峰。畫家的論述，主要靠學習前人和自己創作實踐所得，形成北宋傳統山水畫強烈的自然主義特徵。畫家們通過對自然的理解，找到其中普遍的道理和秩序，作品中有豐富的層次感和立體感的山峰石塊，渾厚中又有微妙的光影效果，亭台樓閣，小橋流水，無不給人身歷其境的真實感，但是這種真實，又不完全是自然的映現，而是比自然真山真水更加完美的主觀意境，是情感內化後心靈的真實世界。

⁹ 荊浩《筆法記》見潘運告主編《唐五代畫論》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 265。

郭熙《林泉高致》的《畫訣》中記載：

雪色：用淡墨作濃淡，但墨之色不一而染就。煙色：就縑素本色縈拂以淡水而痕之，不可見筆墨跡。風色：用黃土或埃墨而得之。土色：用淡墨，用埃墨而得之。石色：用青黛和墨而淺深取之。瀑布：用縑素本色，但焦墨作其旁以得之。水色：春綠；夏碧；秋清；冬黑。天色：春晃；夏蒼；秋淡；冬黯。

10

這是郭熙所提出的墨與色相接合，用濃淡虛實來表現山石景物陰陽向背的理論。在「山水訓」中還有一段

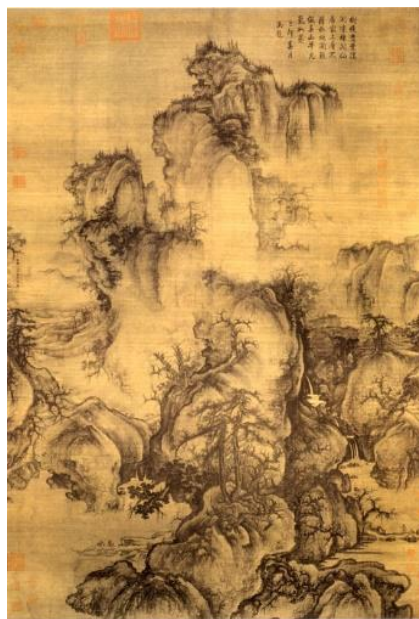
今山，日到處明，日不到處晦，山因日影之常形也。明晦不分焉，故曰無日影。今山，煙靄到處隱，煙霧不到處見，山因煙靄之常態也；隱見不分焉，故曰無煙靄。¹¹

可見郭熙對大自然的觀察是多麼細密深刻。在〈早春圖〉(圖 2-4)中更能感受到大

¹⁰ 郭思《林泉高致》見潘運告主編《宋人畫論》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 35。

¹¹ 郭思《林泉高致》見潘運告主編《宋人畫論》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 18。

自然冬去春來，冰雪融化，大地復甦，一片生機盎然的景致。景物在三遠法(高遠、平遠、深遠)的處理下，有了虛實遠近的空間，山體邊緣比較暗，中間淡墨凸出的地方，有些像是正面光打在山石上，呈現山光浮動的感覺。畫家創作時，其實也都有體會到光影的存在，並且把光呈現在畫面之中。



(圖 2-4) 〈早春圖〉北宋 郭熙 台北故宮博物院藏 絹本 158.3x108.1 cm

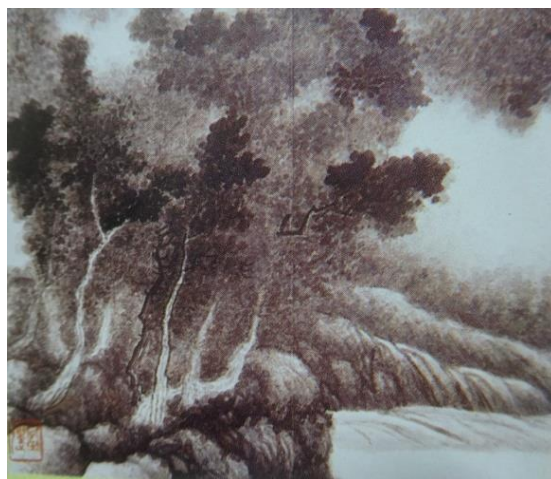
龔賢《畫訣》

龔賢(西元 1618~1689)，明末清初的遺民畫家。著有《香草堂集》、《畫訣》、《龔半千授徒畫稿》等。《畫訣》中有談到

畫石塊上白下黑，白者陽也，黑者陰也。石面多平故白，上承日月照臨故白。

石旁多紋，或草苔所積，或不見日月為伏陰，故黑。¹²

龔賢的畫〈墨筆山水冊〉(圖 2-5)，黑白對比很強烈，人稱「黑龔」，在此之前，有「白龔」時期，注重的是用筆，「黑龔」是他風格最後的形成時期，善用積墨法，層層疊染，山石陰陽向背分明，山頭留出光影的空白，山林露出白色，呈現樹影的斑駁。黑暗的地方，黑的驚天動地，氣勢磅礴。



(圖 2-5) 〈墨筆山水冊〉之一 清 龔賢 上海博物館藏 紙本 25.2x34.3 cm

¹² 龔賢《畫訣》見潘運告主編《清人論畫》(長沙，湖南美術出版社 1997 年版) 頁 51。

在黑裡依然能感受陽光在樹林山石間漫步，因為在黑裡留白產生光的感覺，閃爍著光影明暗的靈動。

曹雪芹 《廢藝齋集稿》

曹雪芹 (1715~1763) 名霑，字雪芹，清初文人，創作《紅樓夢》成為中國甚至全世界最著名的小說家之一。曹雪芹也是一位畫家，只是至今還沒有人發現他留下的繪畫作品。他曾著有《廢藝齋集稿》，主要是談工藝和園林藝術方面的理論，其中《岫裡湖中瑣藝》篇章中也有論畫，可能是《紅樓夢》的名氣太大了，他曾經提到「光」在繪畫中的重要性，在當時並沒有受到重視，所以發揮不了太大的影響力。《岫裡湖中瑣藝》篇章中有許多談到光和影的言論，節錄如下：

且看蜻蛉中，烏金翅者，四翼雖墨，日光輝映，則諸色畢顯。金碧之中，黃綠青紫，閃耀變化，信難狀寫，若背光視之，則烏褐而已，不見顏色矣。他如 春燕之背，雄雞之尾，墨蝶之翅，皆以受光閃動而呈奇彩。試問執寫生之筆者，又將何以傳其神妙耶？¹³

至於敷彩之要，光居其首。明則顯，暗則晦。有形必有影，作畫豈可略而棄之耶？每見前人作畫，似不知有光始能顯象，無光何以現形者。明暗成於光，色彩別於光，遠近濃淡，莫不因光而辨其殊異也。¹⁴

誠然，光之難以狀寫也，譬如一人一物，面光視之，則明顯朗潤；背光視之，則晦暗失澤。備陰陽於一體之間，非善觀察微末者，不能窺自然之奧秘也，若畏光難繪而避之忌之，其何異乎因噎廢食也哉。¹⁵

¹³ 曹雪芹《廢藝齋集稿。岫裡湖中瑣藝》陳傳席《中國繪畫理論史》(台北市，三民書局 2005 年版)頁 281。

¹⁴ 曹雪芹《廢藝齋集稿。岫裡湖中瑣藝》陳傳席《中國繪畫理論史》(台北市，三民書局 2005 年版)頁 281。

¹⁵ 同上註 頁 281。

曹雪芹不斷提出「光」的作用和重要性，不要因為光不容易表現就避開。「敷彩之要，光居其首」，他認為只有大膽的把光影表現在繪畫裡，才能改革當時傳統繪畫臨摹因襲的風氣，畫論中還有提出要「取法自然，方是大法。」「無所不師，則無所必師。」¹⁶也就是告訴我們，向自然學習才是根本大法，學習前人的各種技法，要有所選擇，好的傳統，可以無所不師，但也沒有任何方法是非學不可的。傳統繪畫本來就不太注重光影的表現，但並不表示傳統不重視，現代繪畫也可以視而不見，曹雪芹超乎常人的遠見，真的是「前無古人，後啟來者。」。

(二) 儒釋道思想的影響

儒家、道家和佛教的思想，因為古代畫家、知識分子的重視而將它帶入繪畫理念之中，因此影響了中國傳統繪畫的表現形式，尤其和文人水墨畫黑白體系的建立，更是息息相關。我們都知道，中國畫在早期都是很重視色彩的，在六朝時代，南齊謝赫(約西元 490 年)的《古畫品錄》中就有提出繪畫的六法：

六法者何？一、氣韻生動是也，二、骨法用筆是也，三、應物象形是也，四、隨類賦彩是也，五、經營位置是也，六、傳移模寫是也。¹⁷

「隨類賦彩」說明當時的畫家也很重視色彩的要求。墨色在當時只是線條的鉤勒而已。中國傳統繪畫由亮麗的色彩世界，轉變為重視墨色的黑白世界之後，自然光底下所造成的美麗色彩便被忽視掉了。這和貴族士大夫進入畫壇帶進儒家、道家的思想，以及禪宗佛教思想和觀念有重要關係，文人畫家們解脫了色彩的束縛，可以逸筆草草，不求形似，可以用書法的線條律動取代了光色的變化。再絢

¹⁶ 同上註 頁 281。

¹⁷ 謝赫《古畫品錄》潘運告主編 《漢魏六朝書畫論》(湖南，美術出版社 1997 年版)頁 301。

麗的光與色，在文人隱士筆下也只是用濃淡不同的墨色來表示。

儒家強調美與善的統一「志於道，據於德，依於仁，遊於藝。」¹⁸語出《論語，述而篇》，意思是要把眼光放在高遠的大道，立足於人間的美德，依托仁愛之心，對藝則可用輕鬆心情看待。陳傳席在他的著作《中國繪畫理論史》寫到：

孔子這一規定，讀書人只能把「藝」作為遊戲的手段，不能以為終生志業。

「志於道」是高貴的，如果以藝為職業，就低賤了，所以一直到清代，人們還說「以畫為業則賤，以畫自娛則貴」（李方膺語）。文人們作畫必須反覆聲明是為了「自娛」。¹⁹

文人把畫畫當作筆墨遊戲，不可以太認真。元四大家之一的倪瓚(西元1301~1374年)主張作畫要表現作者主觀情感，抒發「胸中逸氣」自認為「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」²⁰道出了他的作畫觀點和實踐態度，明清畫家多依此方向學習效仿，影響非常巨大。這種作畫態度雖有道家思想觀念，但儒家「遊於藝」的影響也不小。

其次道家思想的影響更是深遠。《老子道德經》有「知白守黑」「五色令人目盲」之說，引發王維「水墨為上」的言論「以墨代色，計白當黑」就成為中國水墨畫的基礎模式。還有《莊子，外篇，田子方》有一則寓言故事：

宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，舐紙和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴，裸。君曰：可

¹⁸ 孔子《論語述而篇》陳傳席《中國繪畫理論史》(台北市，三民書局2005年版)頁1。

¹⁹ 陳傳席《中國繪畫理論史》(台北市，三民書局2005年版)頁2。

²⁰ 陳高茸《元代畫家史料》(上海，人民美術出版社1980年版)頁474。

矣，是真畫者也。²¹

莊子用「解衣般礴」講道家「任自然」的繪畫觀，主張畫家要不受世俗禮教的束縛，打破清規戒律，才能有不朽的創作，後來，傳統繪畫漸漸向寫意的方向發展，並確立了主流地位，色彩似乎也成為畫家的束縛，最終被捨棄或淡化。

中國的禪宗思想，是儒釋道三教合流的產物，講求萬法唯心造，以自己的直覺主觀來顯客觀的創作方式，往往用最簡約的方式呈現出物象本質，原本五顏六色的世界都看成虛空的。禪宗強調自我心性的表達，講求心靈頓悟的體驗，人生境界的追求，這對文人畫的萌生起了很大的作用。儒釋道思想中，儒家以倫理秩序為最高守則，把色彩分為赤、白、青、紅、黑五個正色，也是尊貴的象徵，其他顏色稱為間色，是卑賤之色，在等級森嚴的封建社會中，色彩必須嚴守尊卑貴賤的倫理秩序。道家追求自由出世的思想，講求樸素，虛實相生。水墨渲淡，「聊寫胸中逸氣」就成為文人畫的依據法則，色彩幾乎完全消失。

佛教的色彩，不同於禪宗受到儒家、道家思想的影響去追求水墨渲淡，色彩虛空的感覺，相反的我們從很多佛教壁畫中所見到的，大都是色彩濃烈，金碧輝煌的彩繪及大量礦物色彩的使用。這和中國早期的「丹青」繪畫形式應有相互的影響。宋元明清以來一直被輕視忽略的工筆重彩繪畫，除了在民間藝術中仍有所保留之外，在佛教、道教的廟宇、神像、壁畫彩繪中，礦物顏料的製作方法與使用技法似乎得到了部份的傳承，敦煌壁畫和西藏的唐卡繪製，也發揮很大的作用，工筆重彩的繪畫形式又漸漸獲得重視和肯定，在臺灣和中國大陸也發展出新的現代膠彩畫或岩彩畫，甚至到日本取經，形成水墨畫之外另一種東方繪畫的表現形式，投入的人也越來越多，將來有無限發展的可能性。

²¹ 陳傳席 《中國繪畫理論史》(台北市，三民書局 2005 年版)頁 2。

(三) 二十世紀水墨畫的光影表現

十九、二十世紀以來，東西方文化交流頻繁，繪畫藝術的相互影響無可避免，這時期的中國畫家，或多或少都受到西方繪畫觀念的影響，不管是引西潤中，還是中西融合，繪畫方面都有很大的改變，尤其是光影色彩的引入，改變了中國傳統的繪畫方式和形態，令人耳目一新。在此列舉幾位具有時代代表性的畫家，探討他們如何在傳統中創新，如何借鑒西方現代藝術，為水墨畫開創新局，走出自己的風格，尤其是在光影的表現方面，是主要探討的重點。

黃賓虹 (1865-1955)

首先探討黃賓虹的畫風，給人一種黑密而不悶塞，厚重卻又空靈的感覺，黑得足以讓人驚心動魄，黑的裡面又能放出光明，這是如何辦到的呢？前面提到龔賢的畫也是黑裡面有明暗光影的效果，也都善用「積墨法」，二位大師前後相距近 150 年，黃賓虹的成就，似乎更能被現代人所推崇，原因何在？有大陸學者邵慧良先生在他的著作《寫意：中國畫發展方向》一書中提到黃賓虹的繪畫：

我們認為需要採用太極哲學才能得其要中。他在繪畫中的虛實關係，筆法、墨法等都充分運用太極辯證關係，以矛盾律來揭示山水本質，自然之道，從而奪得造化之功。²²

太極哲學就是講陰陽互動，生生不息。虛中有實，實中有虛。黃賓虹不同於龔賢的地方，在於物理空間與心靈空間的掌握。從黃賓虹的「內美」與「外美」之說，一波三折的用筆方式，陰陽虛實的佈局，及對墨法的研究，都具有革命性

²² 邵慧良《寫意：中國畫發展方向》(鎮江，江蘇大學出版社 2013 年版)頁 159。

的成就，更令人佩服他的勤奮與博學，傳承與創新絕非一朝一夕可以達成的。

黃賓虹喜歡畫夜山，對此特別有體會，曾說：「若於深宵月下，層巒更奇，疊嶂更險」²³，他發現面對真山真水時，夜山更能獲得山川的神髓。又在青城坐雨，夜遊白帝時悟得「雨淋牆頭月移壁」的啟示。什麼是「月移壁」呢？可說是月光移動壁影，也可說是月影在壁上移動。「月移壁」啟示了黃賓虹作畫時，總在山頭留出空白，在密密麻麻的墨點中，留出白色的畫眼，需要有光就有光，雖然只是一點點的亮光，卻能光被四野，正如他在自己的黑墨山水中所提到的「一燭之光，通體皆靈」²⁴。他還有一段有關外光與物體之光結合起來的使用原則：

在外光下，山具濃重之色，此吾人看山時即可領會。」，「以其時光的不同，可分朝陽山、正午山、夕陽山。朝陽山與夕陽山，因陽光斜照，所以呈半陰半陽，正午山因陽光直射，所以近處平坡白，而遠處山巒黑。畫中山水，常見近處清淡，遠山反濃黑即是此理。如畫夜山更宜用重墨。」²⁵

由此可知黃賓虹的用光藝術也是師法自然。在〈夜山圖意〉(圖 2-6)中，呈現出靜中有動，暗中求明，水際有光，天光明亮，蒼茫中充滿大自然的生命活力。黃賓虹把傳統繪畫帶進新的里程碑，可說是傳統與現代水墨間的一座橋樑。

²³ 魯湘編著《黃賓虹》(台北市，藝術家出版社 2001 年版)頁 147。

²⁴ 同上註 頁 147。

²⁵ 王伯敏《黃賓虹畫語錄》(上海，人民美術出版社 1978 年版)頁 26。



(圖 2-6) 〈夜山圖意〉 黃賓虹 杭州浙江省博物館藏 紙本 51.2x37 cm



(圖 2-7) 〈深山人家圖〉 黃賓虹 紙本 62.5x33 cm

徐悲鴻（1895–1953）

徐悲鴻，是中國近代傑出的畫家和美術教育家。在中西文化交匯的二十世紀年代，致力於中國繪畫的改良，將西方寫實繪畫模式引入傳統水墨畫之中。他在1918年5月發表了一篇《中國畫改良之方法》的文章，當時是刊登在《北京大學日刊》，引起很大的轟動，主要目的是要用西方寫實主義來改造文人水墨畫抄襲古人的不良風氣，文章內容提到改良的主旨和方法，節錄如下：

古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。」 「畫之目的，曰：惟妙唯肖。妙屬於美，肖屬於藝。故作物必須憑實寫，乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真實景象，易以渾和生動逸雅之神致，而構成造化。偶然一現之新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖為尤難。故學畫者，宜摒棄抄襲古人之惡習（非謂盡棄其法），一一案現世已發明之術。則以規模真景物，形有不盡，色有不盡，態有不盡，趣有不

盡，均深究之。²⁶

從上述言論，可以知道徐悲鴻的中國畫改良方法，著重在「摒棄抄襲古人之惡習」，以及要求作畫要「惟妙惟肖」，對景寫實，在風景畫的改良上提到：

中國畫不寫影，其趣遂與歐畫大異。然終不可不加意，使室隅與庭前窗下無別也。天之美至詭奇者也，當夏秋之際，奇峰陡起乎雲中，此剎那間，奇美之景象，中國畫不能盡其狀，此為最遜歐畫處。雲貴縹緲，而中國畫反加以鉤勒。去古不遠，比真無謂，應改作烘染。²⁷

徐悲鴻倡導寫實主義，認為寫實繪畫比較能被一般觀看者所理解，更能發揮藝術的影響力。強調要對景寫實，也就是要對景物直接描寫，不能違背物象的真實造形，後來又提出「素描為一切造型藝術的基礎」，改變了中國畫以臨寫古人為基礎的方式，現在無論是學西畫還是東方繪畫，「寫生」、「素描」已是必備的能力。徐悲鴻受傳統國畫啟蒙，又到歐洲學習西洋繪畫，因此中西畫兼能，回國後所創作的巨幅油畫作品〈徯我后〉、〈橫田五百士〉，以及水墨作品〈愚公移山〉、〈泰戈爾像〉等都可以看到他紮實的寫實技巧和強烈的愛國情操。徐悲鴻雖然極力倡導寫實繪畫，但不是要全盤西化，作品中吸收了西畫的透視學，解剖學和造型觀念，保留了傳統繪畫的線條和寫意畫的筆墨特色，做到了師造化、傳神與意境的表達。在風景畫方面，也都是他親自體驗且心中欣賞的風景，令人有親切的感覺。作品〈灕江春雨〉（圖 2-8），吸收水彩的畫法，用水墨方式表現，水墨淋漓之中，山光水影空靈盪漾，隱隱約約的倒影，把煙雨濛濛的桂林山水表現得淋漓盡致，既寫意又寫實，是中西合璧的結果。

²⁶ 徐悲鴻《中國畫改良之方法》，原載，於 1918 年 5 月《北京大學月刊》邵琦、孫海燕《二十世紀中國畫討論集》上海，上海書畫出版社，2008 年版，頁 18。

²⁷ 同上註，頁 20。



(圖 2-8) 〈灕江春雨〉徐悲鴻 徐悲鴻紀念館藏 75x104 cm

林風眠(1900~1991)

林風眠一生致力於中西繪畫藝術的融合，漫長的東西融合之路，為我們留下許多豐富的藝術作品。也為東方現代繪畫開出一片新的寫意空間。林風眠的作品，讓我們體認到，中西文化並沒有強弱之分，東方文化無法改造西方文化，同樣西方文化也改造不了東方文化，只有相互調合，借鑒，才有可能開出新的花朵。

林風眠的繪畫作品，用的是傳統的毛筆和宣紙，在情感與理智，水墨與色彩，西方現代主義造形和中國式意境、線條不斷激盪下，呈現出和傳統中國水墨畫完全不同的繪畫風格，處處都能看到西洋繪畫的色彩和構圖，卻又有東方意境的美感韻味，一種和諧又親切的感覺。林風眠自嘲是個好色之徒，他曾留學法國，吸收了許多西方現代繪畫的營養，以及印象派的色光理論，善用互補統一的色彩，對比強烈又多樣統一。簡化物象自然形體，強化個人的情緒感受。用中國人眼睛所看到的意象，表達物象的精神而不是外表。因此無論他用的是西方的構圖還是色彩，依然有著濃厚的中國趣味。這就是他成功的地方。(圖 2-9)是林風眠的作品〈繡球花〉。整張作品用濃重的墨黑做底，球形花朵，大大小小的重疊排列，粉紫、粉紅、粉藍中，帶有一種冷豔透明的光，感覺有光線照射在花朵上，有反

光，有背光，和背景的黑形成強烈對比，中間再用葉子的綠來調和，整張作品和諧又有變化。但仔細看，這些光色的變化，並不是來自自然環境色的光，也不是燈光，更沒有固定的光源，那是什麼樣的光呢？原來都是畫家根據畫面形式和情緒需要所創造的光，不是原來物象實況的描寫。這就有別於西方的靜物畫了。林風眠的彩墨畫，有東方意象的寫意精神，又有西方油畫的色彩、光感，他把中西方的畫法、畫理，融會貫通之後，表現自己所追求的意境，體現獨特的藝術理想。他有許多作品都和〈繡球花〉一樣用黑色做基調，再依次加入覆蓋性與分離性較強的顏色，使暗色裡跳出亮色，再用中間色調合，豐富鮮豔又有變化，傳達畫家創作理念和物象堅強的生命力。



(圖 2-9) 〈繡球花〉林風眠 上海美術家協會藏 彩墨 66x64 cm



(圖 2-10) 〈蓮花圖〉林風眠 紙本彩墨 33x33 cm

李可染 (1907~1989)

李可染是直接受到黃賓虹、林風眠、齊白石三位大師指導的畫家。深刻體認到齊白石「作畫，妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」²⁸的真諦，加上黃賓虹「積墨法」的運用，又有林風眠的逆光畫法，吸收大師們的營養，再借鑒西方光影大師林布蘭的用光藝術及印象派的色光理論，加上畫家的勤奮寫生觀察，體會出「側逆光」的山體變化。受到大自然壯麗河山的感召，立誓要「為祖國江山立傳」，因而一無反顧，堅定的朝自己的目標前進，終於開拓出「李家

²⁸ 孫美蘭《所要者魂，李可染的藝術世界》(台北市，宏觀文化 1993 年版) 頁 28。

山水」的風貌。

李可染將「背光」帶進他的山水畫中，比他的老師黃賓虹更具有大自然真實的光影效果。他對光影的安排其實都是經過精心佈置的，他說

革新山水畫有二個關鍵：意境和意匠。意境是山水畫的靈魂，意匠是表達意境的一切手段。沒有高強的意匠，再好的意境也等於零。山水意匠最基本的取景、剪裁、組織、誇張。具體到山水畫面，就是構圖、層次、造形、明暗、色彩、氣氛、筆墨等多種表現手段。缺乏對祖國山川真摯的情感就很難產生感人的意境。²⁹

最後，總結意境的創造就是要精讀大自然和傳統這二本書。他從傳統進入，但不因襲摹仿，不受傳統「純正性」所束縛，從生活體驗來變通，真正做到「外師造化，中得心源」的實踐。



(圖 2-11) 〈灕江勝境〉李可染 1977 年 紙本 128x152 cm



(圖 2-12) 〈青山密林圖〉李可染 1965 年 紙本 70x46 cm

²⁹ 孫美蘭《所要者魂，李可染的藝術世界》(台北市，宏觀文化 1993 年版) 頁 48。

除了以上所談論的幾位大師之外，二十世紀還有很多位將中國傳統水墨和西方光影色彩結合得非常成功的畫家或教育家，指引了中國水墨畫的發展方向。像高劍父（1879-1951）所帶領的嶺南畫派，把他的老師居廉為了表現光線照射在物體所產生的明暗，而創造的「撞水、撞粉」技法發揚光大。並到日本東京美術學校學習，將日本畫家在吸收了西洋繪畫透視和光影後融合日本傳統繪畫技法所創造的「朦朧體」運用到中國水墨畫中，又從西洋繪畫中，吸收立體、透視和光影技法，使作品呈現一般國畫少見的立體感和光影效果。這種風格技法很受大眾喜歡，學習的人非常多，香港有趙少昂、楊善深，臺灣有歐豪年為代表，都是嶺南畫派的傳人，不但傳承嶺南畫派的精神，並且推陳出新，教育後輩，早已桃李滿天下。另外一位在水墨畫中，尋求中西融合的現代畫家吳冠中（1919-2010），他把中西方藝術的交流融合喻為「造橋」，他自己本身也是一位造橋者。中西融合是一條充滿荊棘的道路，「造橋」的人越多，樣式也會有更多的變化，我們能站在橋上觀賞美景，又是何等的幸福？

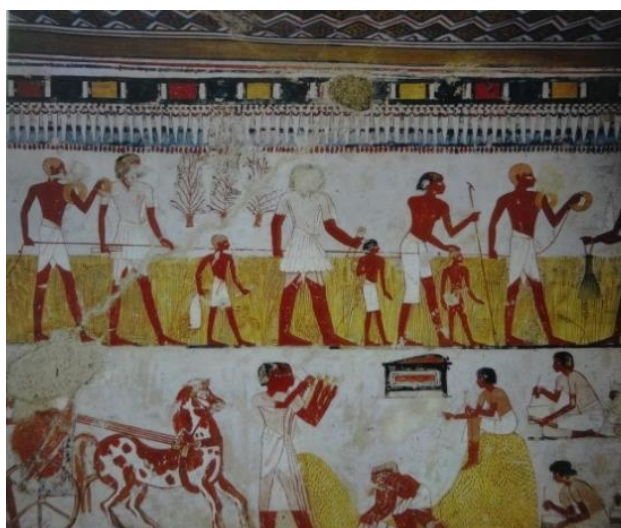
三、 西方繪畫的光影表現

繪畫中對光線和陰影的描繪，即能在平面畫布上產生立體的空間感。希臘和羅馬人早在西元一、二世紀就已懂得用陰影來表現物體的立體感。但早期的光影明暗並不是很強烈，光影的藝術處理發展到文藝復興時期以後，明暗對比越來越強烈，尤其到了十七世紀巴洛克時代，舞臺式的聚光表現法，把光影表現更發揮得淋漓盡致。在此之前光影大多都用在人物畫、宗教畫上面，光具有一種宗教的象徵意義。藝術家們創作時或多或少都有一些宗教情結，用光影表現神的偉大聖潔。直到歐洲風景畫開始盛行，畫家們走出戶外寫生，才有重大的改變，十九世紀印象派時期，光線與色彩成了繪畫的主角，到了印象派後期之後，野獸派、立體派又捨棄光影和透視的表現，改用色彩平塗方式，似乎是東西方交流後的結果，此時的東方中國水墨畫才漸漸把光影納入創作時的考量因素，以下就西方不同時

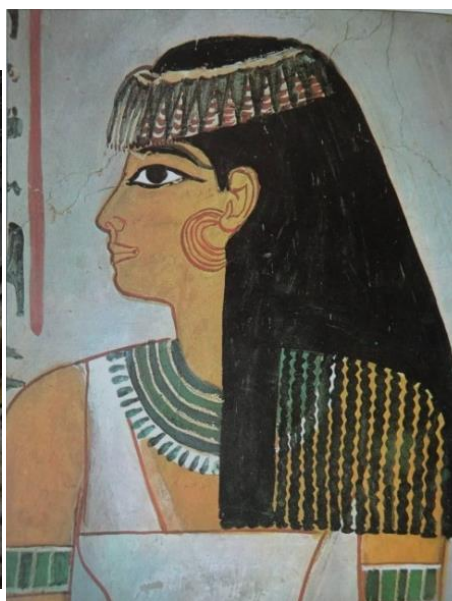
期的繪畫風格來探討光影藝術的演變。

(一)中世紀之前的光影表現。

西方早期繪畫，如埃及的壁畫，見（圖 3-1）和（圖 3-2），並沒有光影立體感的表現，大都採用色彩平塗方式。但是西元一世紀時羅馬龐貝古城發掘的濕壁畫〈維納斯與酒神〉（圖 3-3），人物已非常寫實，光影和立體感都有較成熟的表現。到了十三、十四世紀初，義大利畫家喬托（Giotto Di Bondone，1266-1337）從羅馬石棺的浮雕、繪畫和對自然的觀察體驗中得到靈感，在他的繪畫創作中，加入了光影和好像真實空間的佈景。喬托的創新代表了藝術的起源與本質的劇烈改變，將拜占庭藝術模式，直接導向自然的真實世界。〈猶大之吻〉（圖 3-4）讓我們看到人物表情、手勢各具不同意義，衣服摺紋的明暗變化，目光一致的焦點，有很強的戲劇張力和情緒感染力。



（圖 3-1）〈穀類的收穫與計算〉 埃及底比斯，麥恩那陵墓彩色壁畫 約西元前 1400 年



（圖 3-2）〈梅莉特阿曼畫像〉 埃及底比斯，皇陵墓濕壁畫 約西元前 1400 年



(圖 3-3) 〈維納斯與酒神〉龐貝古城濕壁畫，那不勒斯博物館藏



(圖 3-4) 〈猶大之吻〉喬托 1306 年 阿雷納禮拜堂，帕都瓦近郊

(二)文藝復興時期的光影表現

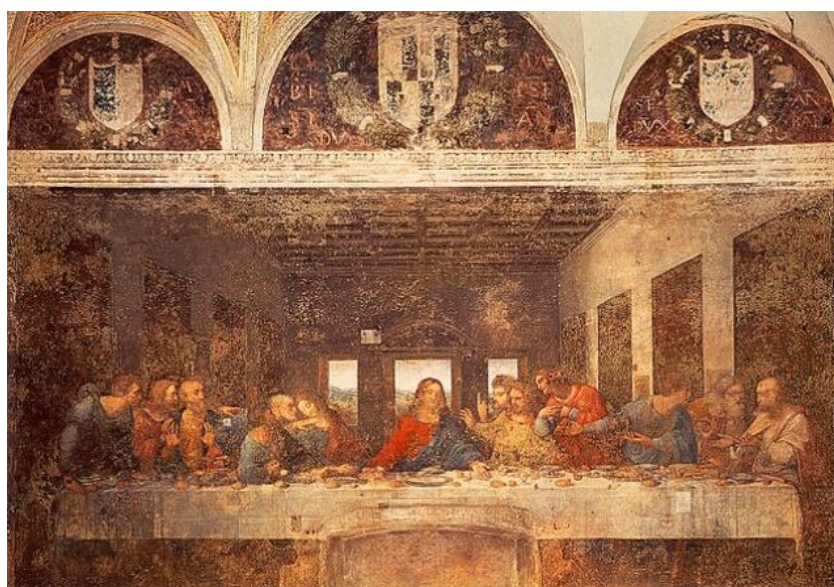
十五世紀初期，北歐的尼德蘭畫派（今比利時），誕生一種新的繪畫藝術，而且成就非凡，時間上還比義大利文藝復興還要更早。最著名的畫家范艾克（Jan Van Eyck, 1385-1441）是這個畫派的創始人，名氣至今依舊很旺。很多書本記載他是油畫的發明者，雖然不一定正確，但他的確是首先發現油彩特色且能發揮到極致的畫家。畫家領悟到色彩的亮麗和光線的清透，用高超的油彩技術使畫面呈現一種細緻近乎完美的細節。〈喬凡尼·阿爾諾菲尼夫婦肖像〉（圖 3-5）這幅作品，我們可以看到豐富飽滿的色彩和亮感，以及精確的細節描繪，充分展現畫家的功力，尤其是質感與光線的掌握，顯示油畫技法的成熟。

義大利文藝復興時期繪畫風格是將主題放在有光線的氣氛當中，配以自然寫實的背景。達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）是這個時期最具代表性的「文

藝復興全才」。〈最後的晚餐〉(圖 3-6) 是文藝復興盛期的一件代表作品。這張作品採用單點直線的透式原理，光線從特定的角度投射到右邊牆壁上，再依光線折射的方向，把人物及所有物品用「漸層明暗表現法」來表現，「漸層明暗表現法」已成為後來歐洲古典油畫最基本的繪畫表現手法。



(圖 3-5) 〈喬凡尼·阿爾諾菲尼夫婦肖像〉揚 范 艾克 1434 年倫敦國家藝廊藏 油彩、木板 82x59.2cm



(圖 3-6) 〈最後的晚餐〉達文西 米蘭，格拉齊耶聖母教堂壁畫 1495-1498 年 420x910cm

(三)巴洛克時期的光影表現

「巴洛克」是指十七世紀西方藝術與建築風格的統稱。葡萄牙語用語「barroco」原是指「形狀不規則的珍珠」，後來成為十七世紀到十八世紀初歐洲藝術風格的代名詞，認為這時期藝術風格相較於文藝復興時期，過於注重繁縟細節和過度誇飾，顯得不夠正統。

在歐洲宗教改革動盪不安的時代，巴洛克藝術開始興起，它注重情緒、動感和戲劇性，在繪畫方面，特別表現光線和色調，呈現多樣而豐富的風格。義大利畫家卡拉瓦喬（*Michelangelo Merisi da Caravaggio*，1517-1610）直接用誇張的光影明暗效果，寫實的面對自然，將寫實主義融入神聖與世俗的肖像畫中，表現出無所粉飾的真實生命。〈聖馬太和天使〉（圖 3-7），人物的表情豐富，動作造型寫實，場景大都是一片漆黑，人物在聚光底下，具有強烈的張力和舞台效果，使觀眾感受到光線的刺激而感到興奮。他所使用「漸層明暗表現法」和類似舞臺聚光燈效果的技法，荷蘭畫家林布蘭（*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*，1606-1669）和維梅爾（*Jan Vermeer*，1632-1675）等人更是發揮到極致。所謂「漸層明暗表現法」是根據物體表面與光線的角度，將最亮到最暗作漸層處理，使亮面凸出，暗面深入後退。林布蘭更進一步利用光線雙重效果，使物體在反射光線的同時，自體也彷彿成為發光體，吸引觀者的目光。在他的許多作品中，光線都發揮了極為重要的作用。因為光線的作用，把在陰暗背景中的形象具體活化了，使畫面更有生氣。〈夜巡〉（圖 3-8）是林布蘭代表作之一，在光線的使用和情感上，都有畫家自己的個性存在。另一位年青畫家維梅爾則是到了十九世紀才被重視，他的作品特色是精美和諧的色彩及光線，簡潔的構圖，奇妙的透視，絕對寧靜的日常生活觀察。作品〈倒牛奶的女僕〉（圖 3-9）金黃色的光線從窗外灑入，充滿整個空間，光線塑造了空間也反映畫家內心的思維與情緒狀態。



(圖 3-7) 〈聖馬太和天使〉卡拉瓦喬
羅馬，聖路易德法蘭西斯教堂 油彩
296x189cm



(圖 3-8) 〈夜巡〉林布蘭 阿姆斯特丹國立美術館藏 油
359x438cm

(四)印象派時期的光影表現

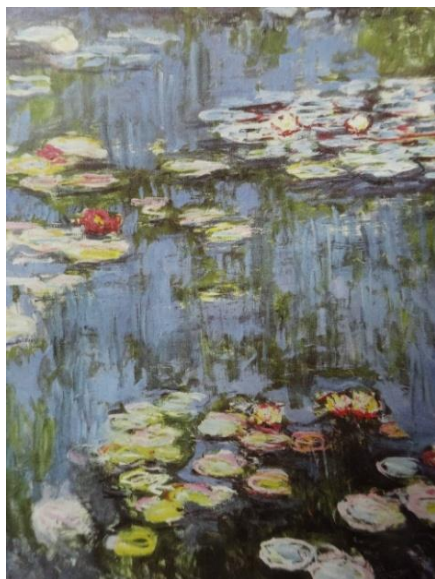
十九世紀後半，法國印象派畫家們如雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir，1841-1919）、莫內（Claude Monet，1859-1891）、秀拉（Georges-Pierre Seurat，1853-1890）、梵谷（Vincent Willem van Gogh，1853-1890）、塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）、高更（Eugène Henri Paul Gauguin，1848-1903）等人，從自然生活中取材，用純色捕捉稍縱即逝的光影效果，因而又有「外光派」



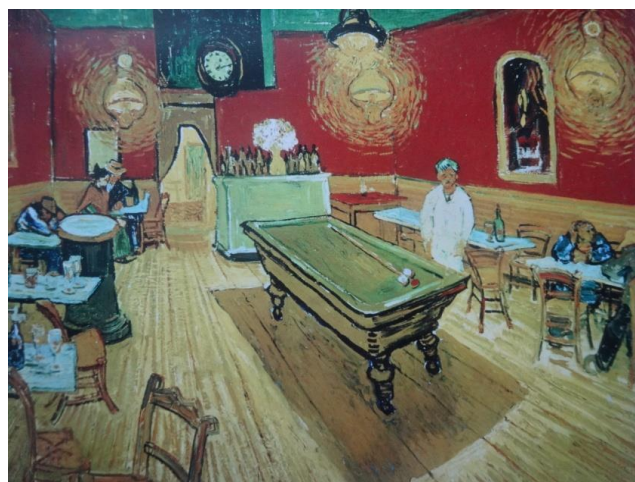
(圖 3-9) 〈倒牛奶的女僕〉維梅爾 阿姆斯特丹國立美術館藏 油彩 45.5x41cm

的稱呼。他們其實是受到英國風景畫家康斯坦伯（John Constable，1776-1837）和泰納（Joseph Mallord William Turner，1775-1851）提倡的走出戶外寫生，捕捉瞬息萬變的大自然景象所啟發，紛紛走進大自然中，利用科學色光原理和視覺感

受來畫畫。莫內一生都在追求光影和色彩，是自始至終堅持印象派風格的一位藝術家。印象派之名也由他而生，是印象派風格的代表人物。莫內畫出不同季節，不同時間的乾草堆、教堂、睡蓮，記錄一天之中色彩光影的變化，也記錄了一年四季節氣的變化。捕捉的是瞬間的光影，記錄的是永恆的生命感受。印象派後期最受注目的應是梵谷，雖然只有短短十年的藝術生命，卻留下非常豐富的作品，在梵谷的作品中，光線都有了自己的生命。色彩是他創作的泉源。〈夜間咖啡館〉（圖 3-11），可看到梵谷用許多純色來表現他情緒的強度，巨大的燈泡，如同太陽光在跳動旋轉，大膽的用色、扭動的線條、厚重的顏料、跳動的光線，描繪出豐富的情感。



（圖 3-10）〈睡蓮〉莫內 日本東京國立西洋美術館藏 油彩 200.5x201cm

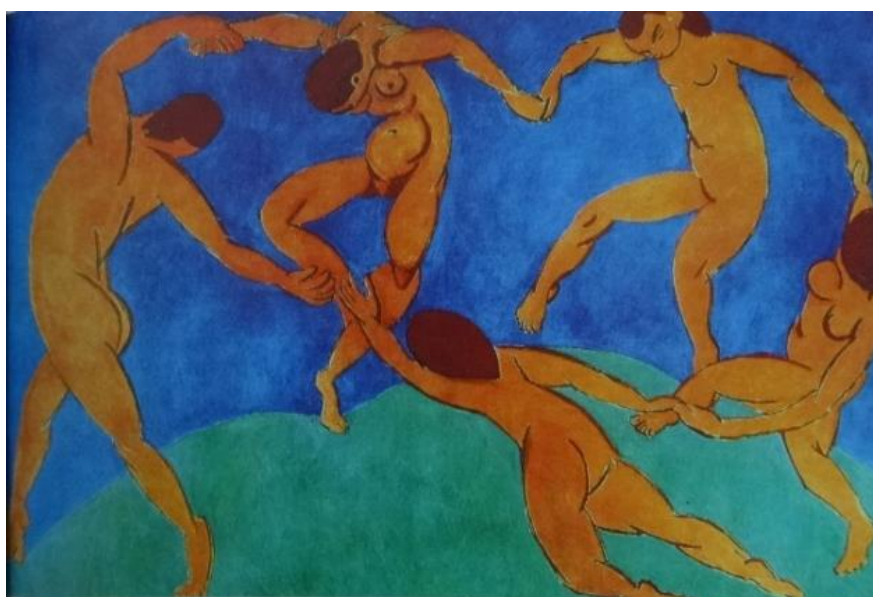


（圖 3-11）〈夜間咖啡館〉梵谷 耶魯大學藝廊藏 油彩 70x89cm

（五）二十世紀後的光影表現

塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）是後印象派的代表人物，有西洋「現代繪畫之父」的美稱，因為塞尚解構了文藝復興以來西方繪畫傳統的「漸層明暗法」及「一點透視法則」，將繪畫由感官視覺帶到理性認知，建立了形、色、空間、節奏、構圖排列組合的繪畫新形式。二十世紀後所形成的各種繪畫風格，大都從

塞尚這裡獲得啟發，放棄光線、透視法的描寫，改用簡約的造型、色塊，拉長或變形、拆解，在空間、方向、構圖上嘗試各種實驗，新的藝術表現在歐洲如火如荼的產生，野獸派、立體派、抽象繪畫、未來派、行動藝術、超現實主義紛紛上演，二十世紀的歐洲繪畫，例如馬蒂斯（Henri Matisse，1869-1954）用色彩來表現，畢卡索（Pablo Picasso,1881-1973）以不同視角呈現物體全貌，光影已不是重要繪畫元素，甚至完全被放棄了。



(圖 3-12) 〈舞蹈〉馬蒂斯 聖彼得堡，賀米塔滋美術館藏油彩 206x391cm



(圖 3-13) 〈格爾尼卡〉畢卡索 馬德里，索菲亞皇后美術館藏 油彩 350x780cm

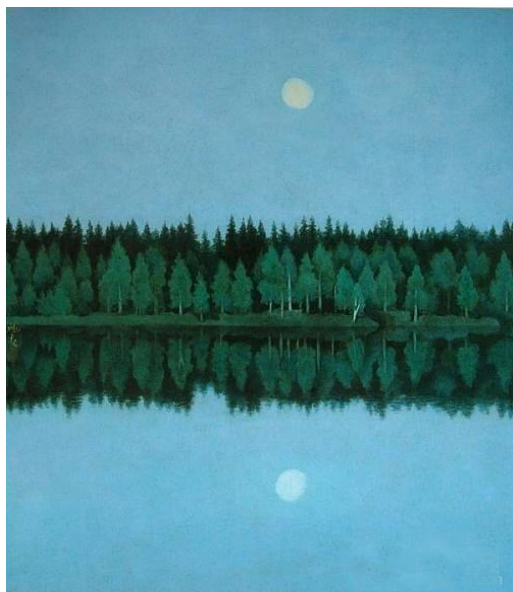
四、 當代畫家的光影表現

學習繪畫，從寫生、臨摹到創作，是一條必經之路，古人已經告訴我們要「師古人，師造化，師心源」，也就是要從大自然中去觀察體驗，從傳統中學習古人的繪畫精神和觀念，再把自己所感知到的用自己的方式表現出來。現在資訊非常發達，中西交融，東方現代繪畫出現各種風貌，無論水墨畫，彩墨畫，工筆重彩畫還是膠彩畫，因為不同材料技法的運用，產生許多有別於傳統的繪畫方式。這些畫家及其作品，都曾給筆者帶來許多啟示。當代畫家中不論是臺灣，中國大陸還是日本的畫家，只要和光影創作有關的作品，都是筆者撰寫本論文非常希望得到的營養和啟示，並希望藉由前輩畫家的經驗，瞭解東方繪畫引入光影色彩的可能性。以下列舉筆者個人偏好，而且影響筆者創作觀念的當代畫家及其作品，作概略說明。

東山魁夷(1908-1999)

日本畫家東山魁夷，雖已作古，但對現代的日本畫的影響還是很深遠，他用西方的繪畫表現形式表達他的日本民族情感，將日本的自然風景融入民族情感，閃耀著生命之光。雖然他的作品裡面從不畫人，卻又讓人感到有人的氣息存在，他所以不畫人是因為「我所畫的，是做為人的心靈的象徵風景。我不是在描繪，而是在細語人的心靈。」³⁰因此東山魁夷的畫被稱為「心象風景」。很受日本人歡迎。〈兩個月亮〉(圖 4-1)是用他最具代表性的青色調，表現出空氣，水的純淨之美。寧靜的意境，將平凡的風景提升到純淨的精神世界。實體的樹林，和水中的倒影，將畫面一分為二，對稱式的構圖，虛實相映，寫實中大膽的取捨提煉。青色在東山魁夷眼中，是維繫感覺和精神世界的顏色，青色幾乎可以做為他的代表性色彩。散發出一種迷人含蓄又純淨的美感，充分感受到色彩的魅力。

³⁰ 劉曉路《東山魁夷論藝》(北京，人民美術出版社 2001 年版)頁 10。



(圖 4-1) 〈兩個月亮〉東山魁夷 東京國立近代美術館藏 紙本著色 83x73cm



(圖 4-2) 〈映象〉東山魁夷 東京國立近代美術館藏 紙本著色 148x209cm

蔡友(1947 年生 臺灣南投人)

蔡友，專業書畫創作。國立臺灣藝術大學書畫系系主任退休。蔡友教授的畫作，畫如其人，溫馨優雅，淡泊無爭，平易近人，有文人畫的詩意空靈，又有濃濃的鄉土情懷。作品題材都是透過寫生觀察大自然而來，在光色的表現有獨到的手法。〈初霜〉(圖 4-3)是蔡友教授留日期間艷彩系列作品之一，濃艷的黃色秋林，層次豐富多變，倒映在河水之中，相互輝映，大膽的用色，在墨色調和之下，艷而不俗，傳達出秋天明淨的詩意。梯田系列的〈元陽旭日〉(圖 4-4)書法線條，虛實相生的佈局，一抹淡淡的黃，把梯田早晨的天光水影，雲氣波光完全表露。近期作品中，也常常有紅日，月亮高掛天空，淡淡的色彩，看不出一點火氣，有妙在畫外的禪意與哲思。筆者最該學的，不是筆墨技法，而是那種淡泊無爭，溫和從容的處世哲學。



(圖 4-3) 〈初霜〉蔡友 1990 年 水墨 95x62cm



(圖 4-4) 〈元陽旭日〉蔡友 2006 年 水墨 61x131cm

田黎明(1955 年 生於北京 安徽合肥人)

田黎明，現為中國中央美術學院教授。第一次看到田黎明教授那些帶有光感的淡彩人物水墨畫作品時，有一種耳目一新的感覺，尤其是光斑的效果用水墨畫來表現，在傳統繪畫中還是非常少見的。看田黎明教授的作品，不自覺的會想到西方的印象派，同樣是捕捉自然光影的瞬間效果，卻又多了些主觀的色彩。在客觀實際的光影中得到啟發，又不屬於科學，客觀的真實，帶有一種傳統水墨畫的

寫意精神，似真似幻，有別於印象派的光影表現。在光影與水墨之間，開創了「團墨法」，「連體融染法」，「墨韻色彩化」等技法，相互構成了光斑的韻律感，光影來自感性直覺，並非自然界真實的光影。可見光影元素，在中國傳統繪畫上也能表現出新的意境美。



(圖 4-5) 〈水波〉田黎明 1996 年 彩墨
170x90cm



(圖 4-6) 〈夏日〉田黎明 1996 年 彩墨
100x90cm

詹前裕 (1952 年生，苗栗卓蘭人)

詹前裕，東海大學美術系系主任，詹前裕教授在東海大學致力膠彩畫的教學與推廣，對臺灣膠彩畫的發展，有很大的貢獻。1988 年至 2004 年間，曾創作大量海岩系列作品。是他在休假期間，踏遍臺灣和離島海岸的成果展現。岩石與海浪，表現剛與柔，動與靜的意境，海中岩石貼上金箔，閃耀著金色光澤，與浪花的寒冷色調形成強烈的對比，自然呈現出岩石凹凸不平的明暗肌理，有一種剛強、渾厚、華貴高雅的氣質。華麗的裝飾性色彩，經過巧妙的運用，沒有俗氣，只有高雅。用金箔自然反射的光來表現岩石的受光亮面，在過去的中國傳統繪畫和日本畫都很少見，可說是詹前裕教授的個人特質與風貌。



(圖 4-7) 〈海岩二十一〉詹前裕 1999 年 膠彩 72.5x91cm



(圖 4-8) 〈海岩二十三〉詹前裕 1999 年 創價學會藏 膠彩 72.5x91cm

李宗仁(1966 年生於雲林)

李宗仁，國立臺灣藝術大學書畫藝術學系教授。記得在研究生一年級時，偶然從學校圖書館翻閱到李宗仁教授《大地、水色、山光》畫集時，就被那濃重的色彩，和明亮的光影表現所吸引，驚訝水墨居然可以和壓克力色彩結合得那麼好，那麼自然。有傳統筆墨的精神，又有西方鮮明的色彩。李宗仁教授的畫作用墨和宣紙為材質，加入了壓克力色彩的運用，做到色不礙墨，墨不礙色，從「簡單中的繁複」中展現實即虛，虛即實，佈黑為白，集密成空的境界。這些年又以黑、白、灰為主要色彩的鋪陳，展現高山、雲海、浪花的動與靜和光影明暗變化，非常具有現代感和個人特色。



(圖 4-9) 〈水色系列—倒影〉李宗仁 1996 年 彩墨 90x180cm



(圖 4-10) 〈晨光曲〉李宗仁 2015 年 彩墨 68x140cm

張貞雯 (1966 年生於臺灣彰化)

張貞雯，東海大學、臺灣師範大學美術系副教授。張貞雯教授喜歡以植物花草做為創作題材，透過植物花卉的描繪，尊重萬物的自然狀態，展現大自然生生不息的生命力。作品形式受日本近代京都畫派及指導教授山崎隆夫的影響，多以厚塗礦物顏料製造肌理，迷濛色調中交錯著豐富的色彩光澤。依作品表現內容和形式，運用各種技法創造出具有個人特色的作品，既能展現礦物顏料之美，又能深入體現題材造形和本質。有傳統東方繪畫「寫生入意」、「氣韻生動」、「虛實相生」、「多點透視」的理念，又有西方印象派「外光」的處理手法，因此作品中

常展現沒有影子又有光的感覺，畫作中的光，不再只是大自然的光，而是一種精神的象徵，表現手法則多用逆光的方式，但逆光之下的物象又用主觀色彩加以提亮，避免掉逆光之下的昏暗感覺，使色彩依然洋溢在現實與夢幻之間，植物花草都有了自己的生命物語。



(圖 4-11) 〈南風之舞〉1999 年 張貞雯 膠彩 91.2x72.5cm

五、 結論

筆者從學理文獻探討以及創作的實踐中，歸納出以下五點心得：

(一) 中國傳統繪畫不是沒有光影而是不特別強調

中國繪畫理論傳統繪畫，不是沒有光影，而是不特別強調，尤其是不畫影子的原因，有可能是中國人的陰陽概念中，認為陰是虛，陽是實，影子屬陰，是物體的假象，不是本質，不是真實存在的東西，沒有必要表現出來。中國人畫肖像畫不能像西方一樣畫出強烈明暗對比的光影，否則就成為中國人最忌諱的陰陽臉了。所以中國自古至今的人物畫或肖像畫，都是用線條來表現，不是畫家沒有看到光影明暗，也不是不懂畫光影的技巧，而是刻意的捨棄或弱化不去強調。

(二) 中國傳統繪畫的表現形式受到儒、釋、道思想的影響深遠

儒家思想強調美與善的統一，孔子「遊於藝」的學說，使得古代知識分子，大都不想以繪畫作為終生職業，畫畫時也要特別強調是「筆墨遊戲」，是「自娛」而已。尤其是明清以後，心禪之學日漸興盛，文人以禪論畫，講求繪畫上的柔、潤、淡、雅和古意，對文人畫的發展產生很大的影響，明清許多畫家便一味摹古，但知有古不知有自家面目。道家思想追求樸素自然，老子「五色令人目盲」之說，引發王維「水墨為上」的繪畫思想，滋長了文人畫的發展，成就了中國畫的「黑白體系」，色彩從此隱退，失去了進一步發展的機會。佛教雖然講「空即是色，色即是空」，但是佛像和寺廟、壁畫的彩繪，大都採用礦物性顏料和金屬材料，顯得金碧輝煌，鮮艷奪目，中國早期「丹青」「重彩」的繪畫形式，在此似乎也得到了延續。

(三) 西方繪畫的光影表現多依據自然光來處理明暗具有寫實繪畫的特長

在西方光影繪畫的探索中，發現「光影」在二十世紀以前的西方繪畫裡，是非常重要的元素之一，西方古典繪畫用「明暗漸層法」來表現物體的受光面與背光面，卡拉瓦喬、林布蘭通常把主要人物放在黑暗的背景當中，再用強烈的明暗對比來凸顯人物，有如舞臺聚光燈的效果，吸引觀眾的目光。而印象派時期的畫家，多半走到戶外去捕捉大自然的光與色，因而有「外光派」之稱，莫內和梵谷是印象派前後時期的代表之一，莫內畢生都在大自然陽光底下追求光影和色彩的變化，自始自終，堅持的毅力和精神令人敬佩；梵谷用他那炙熱的情感、激動的筆觸，表現內心世界的真實，憾動人心。西方人對光影、色彩的表現，確實要比中國傳統繪畫豐富有趣，因而想到黃賓虹勵志苦修水墨的光影表現形式，一路孤單寂寞，曾說五十年後方有識者；李可染的逆光山水，一畫就是二十六個年頭，才能在歲月中不斷提升、淨化。此時才深刻體認到，光影繪畫要有所創新與堅持，是多麼不容易的事啊！

(四) 探討二十世紀水墨畫光影表現的發現

中國傳統繪畫在十九世紀中葉，到二十世紀以來，產生了許多較重大的改變，歐風東漸，輸入西方繪畫技法與形式，是大時代的風氣，也是大勢所趨。黃賓虹雖然沒有到國外留學，但是學識修養豐厚，也吸收了不少西方印象派的觀念；徐悲鴻「素描為一切造形藝術的基礎」理論，改變了臨寫摹仿的繪畫方式，也改變了中國畫的面貌；李可染寫生素描，也加入了林布蘭聚光式的光影表現形式，採用側逆光、強烈的明暗對比來表現大陸錦繡河山；林風眠吸取西方現代繪畫的營養，參考印象派的光與色，創造出有中國韻味的彩墨畫，還有高劍父、吳冠中等著名現代中國畫家，他們共通的地方，都是從傳統出發，有了堅實的傳統基礎，又出國留學，學習西洋繪畫，學成回國後，仍以水墨做為主要創作方式，強調東方繪畫精神，創造出具有個人風格的作品。

(五) 當代畫家作品的啟發

當代畫家有關光影繪畫的作品非常多，筆者發現無論是水墨畫還是膠彩畫，或是西洋油畫、水彩畫，都是在發現美和創造美，藝術觀念其實是相通的，只是運用的媒材不一樣而已。這些畫家利用現代的觀念和材料，創作出既有現代感，又有東方繪畫特色的作品，尤其在光影、色彩的表現形式，有許多筆者可以學習的地方，幫助筆者在繪畫創作上找到一個良好的起點。

綜合以上發現，得到許多啟發，也領悟到光影繪畫，也能不受自然光影的制約，可以依心靈和畫面的需要隨意安排，相信未來會有更多的表現空間。

參考書目

(一) 專書

王令中《藝術效應與視覺心理—藝術視覺心理學》(北京：人民美術出版社，2011年4月)。

田黎明《當代中國美術家檔案》(北京：華藝出版社，2005年5月)。

石守謙《風格與世變—中國繪畫十論》(北京：北京大學出版社，2008年7月)。

朱光潛《談美》(臺北：聖天堂出版，2001年7月)。

李長俊《西洋美術史綱要》(臺北市：雄獅美術，2001年)。

李霖燦《中國美術史摘要》(臺北：雄獅圖書，1987年12月)。

周積寅《中國畫論輯要》(南京：江蘇美術出版社，2005年7月)。

邵琦、孫海燕編《二十世紀中國畫討論集》(上海：上海書畫出版社，2008年7月)。

唐秀玲《重彩技法語言解析》(南京：江蘇美術出版社，2008年1月)。

孫美蘭《所要者魂—李可染的藝術世界》(臺北市：宏觀文化，1993年8月)。

馬良書《中國畫形態學》(北京：清華大學出版社，2011年11月)。

高木森《中國繪畫思想史》(臺北市：三民書局，2004年)。

張心龍《西洋美術史之旅》(臺北市：雄獅美術，1999年)。

張清治《道之美—中國的美感世界》(臺北市：允晨文化)。

張樹柏主編《故宮藏畫精選》(香港：讀者文摘遠東公司，1981年)。

清，鄭燮《鄭板橋採集，題畫，竹》(臺灣：鼎文書局出版社，2001年12月)。

紹慧良《寫意：中國畫發展方向》(鎮江：江蘇大學出版社，2013年4月)。

莊申《根源之美》(臺北市：東大出版社，1992年)。

陳彬彬《從零開始讀莫內的光與影》(南京：江蘇美術出版社，2011年1月)。

陳傳席《中國繪畫理論史》(臺北市：三民書局，2005年)。

黃文捷《西洋繪畫2000年》(臺北市：錦繡出版，1999年)。

- 黃文範翻譯《繪畫色彩學》(臺北市：三民書局，2006 年)。
- 黃光男《畫境與化境——繪畫美學與創作》(臺北：典藏藝術家庭，2007 年 6 月)。
- 甄巍《西洋油畫與中國水墨》(上海：學林出版社，2009 年 6 月)。
- 劉思量《中國美術思想新論》(臺北市：藝術家出版社，2001 年)。
- 劉曉路《東山魁夷論藝》(北京：人民美術出版社，2001 年)。
- 劉鴻、張京《永恆之美 100 繪畫》(天津：百花文藝，2004 年)。
- 蔣躍《繪畫型式語言》(北京：人民美術出版社，2012 年 7 月)。
- 薄松年《中國藝術史》(臺北市：聯經，2006 年)。
- 光復書局《新編近代世界名畫全集》(臺北市：光復書局，1991 年)。
- 大衛 蓋利夫(David Gariff)著，江凌青，陳美璇翻譯《最具影響力的 50 位畫家》
(臺北縣：新一代圖書，2009 年 2 月)。
- Parramons Fditorial Team 著，曾文中翻譯《光與影的秘密》(臺北市：三民書局，
2002 年 10 月)。

(二) 工具書

- 周河主編《國語活用辭典》(臺北：五南圖書出版社，1989 年)。
- 周積寅主編《中國畫論大辭典》(南京：南京大學出版社，2011 年 3 月)。
- 潘運告主編，雲告譯注《中國書畫論叢書》(長沙：湖南美術出版社 1997 年 4 月)。
- 鄧喬彬《中國繪畫思想史》(貴陽：貴州人民出版社，2011 年 5 月)。

(三) 期刊

- 杜哲森《中國巨匠美術周刊 001 期—李可染》(臺北：錦繡，1994 年 9 月 1 日)。
- 郎紹君《中國巨匠美術週刊 105 期—林風眠》(臺北：錦繡，1994 年 10 月 1 日)。
- 孫克《中國巨匠美術周刊 027 期—黃賓虹》(臺北：錦繡，1995 年 3 月 4)。
- 陳綬詳《中國巨匠美術周刊 026 期—顧愷之》(臺北：錦繡，1995 年 2 月 25 日)。
- 楊永雯《中國巨匠美術周刊 057 期—高劍父》(臺北：錦繡，1995 年 9 月 30 日)。

楊登順《中國巨匠美術周刊 020 期—董源、巨然》(臺北：錦繡，1995 年 1 月 14 日)。

劉曦林《中國巨匠美術周刊 013 期—徐悲鴻》(臺北：錦繡，1994 年 11 月 26 日)。

聶崇正《中國巨匠美術周刊 012 期—郎世寧》(臺北：錦繡，1994 年 11 月 19 日)。

嚴守智《中國巨匠美術周刊 022 期—范寬》(臺北：錦繡，1995 年 1 月 28 日)。

《藝術欣賞期刊 2008 第 4 卷第 4 期》(臺灣藝術大學出版，2008 年 8 月)。

《水彩藝術資訊第 11 期》(中華亞太水彩協會，2011 年 12 月)。

《水彩藝術資訊第 14 期》(中華亞太水彩協會，2013 年 7 月)。

Angelo De Fiore《中國巨匠美術周刊 017 期—秀拉》(臺北：錦繡，1992 年 9 月 26 日)。

Angelo De Fiore《中國巨匠美術周刊 021 期—林布蘭》(臺北：錦繡，1992 年 10 月 24 日)。

Angelo De Fiore《中國巨匠美術周刊 070 期—維梅爾》(臺北：錦繡，1993 年 10 月 9 日)。

(四) 論文、專刊

卜登科《李可染藝術研究》(天津：天津人民美術出版社，2011 年 1 月)。

林永利《心象與藝象》臺北市，風和文化，2009 年 11 月林永利《心象與藝象》(臺北市：風和文化，2009 年 11 月)。

林進忠編《21 世紀跨領域藝術學術研討會專刊》(臺北市：臺灣藝術大學美術系，2011 年 9 月)。

吳繼濤《臺灣現代美術大系—水墨類：文人寫意水墨》(臺北市：文建會出版，2004 年)。

廖瑾瑗《臺灣現代美術大系—膠彩類：抒情新象膠彩》(臺北市：文建會出版，2004 年)。

詹前裕編《臺灣膠彩畫史—系列演講與座談專輯》(2004 年 1 月)。

歐陽文慧編《2010 年兩岸水彩交流研討會專輯》(臺北：中華亞太水彩協會，2010 年 1 月 16 日)。

(五) 畫冊

李宗仁《李宗仁畫集—大地、水色、山光》(臺灣桃園：2003 年)。

孫為民《土地、生命和陽光的印象》(天津：天津楊柳青畫舍，2009 年 1 月)。

張貞雯《繾綣花雨情事—張貞雯膠彩畫集》(臺北縣永和市：張貞雯，2001 年)。

黃玉琴編《傳承與開創—詹前裕膠彩畫展》(臺中市：台灣美術館，2009 年)。

鄔蘇拉、托依卡編《現代筆墨專輯》(珠海：珠海出版社，2007 年 4 月)。

蔡友《大地新韻—蔡友教授 60 歲個展作品集》(臺北市：杜秋玉出版，還心齋發行，2007 年)。

